



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: „Che cos'è la poesia?” (Derrida, Uniłowski, Berardi)

Author: Aleksander Nawarecki

Citation style: Nawarecki Aleksander. (2021). „Che cos'è la poesia?” (Derrida, Uniłowski, Berardi). „Fabrica Litterarum Polono-Italica” (2021, nr 1, s. 79-96), DOI:10.31261/FLPI.2021.03.06



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH




Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksander Nawarecki

UNIwersYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
e-mail: aleksander.nawarecki@us.edu.pl
 <http://orcid.org/0000-0001-7271-2080>

„Che cos'è la poesia?” (Derrida, Uniłowski, Berardi)

Abstract

„What is poetry?” (Derrida, Uniłowski, Berardi)

The article takes the form of a triptych presenting the views on the poetry of Jacques Derrida, Krzysztof Uniłowski and Franco Berardi. It exposes the differences in the position of a philosopher, literary critic and political scientist, and at the same time the different sensitivity of a French, Pole and Italian. The initial question “What is poetry”, formulated in Italian, has important consequences, because in the opinion of many European nations, Italian sounds at once songful, childish and poetic. The effect of this stereotype is the “Italianization” of poetry associated with fun, pleasure, sensuality, sweetness, etc. Derrida – as the author suggests – dialogues with this myth comparing the poem to the hedgehog from a fairy tale for children. The philosopher from Bologna, on the contrary, rejects “infantile” associations, and attributes to poetry a healing, revolutionary, messianic power. Finally, Uniłowski, who has been reluctant to comment on poems, discovers the originality and topicality of Berardi’s position, which provokes a series of associations concerning both contemporary and ancient humanities.

Key words: Jacques Derrida, Krzysztof Uniłowski, Franco Berardi, poetry

Słowa kluczowe: Jacques Derrida, Krzysztof Uniłowski, Franco Berardi, poezja

Żebyś ty wiedział, jak to trudno z Włochami rozmawiać...

(Słowacki 2009: 75)

Co to jest?

Fundamentalne pytanie – co to jest literatura? – przynajmniej od półwiecza budzi zastanawiający opór. Od odpowiedzi uchylają się nawet literaturoznawcy, zaś autorzy popularnych podręczników, jak Jonathan Culler, uznają je za „pozbawione większego znaczenia” (Culler 1998: 27). To „głupie pytanie” wręcz zirytowało Gerarda Genette’a, zaś Roland Barthes wykpił się tautologią, jakoby „literatura była tym, czego się naucza, koniec, kropka” (Compagnon 1998: 22).

Nasze pytanie: co to jest poezja? – brzmi podobnie i też bywa kłopotliwe. Ale jest węższe i bardziej ekskluzywne. Aby uniknąć ogólności, spróbuję je osadzić w realiach narodowego języka, kultury, tradycji. Na kwestię sformułowaną po włosku, odpowiedzi udzielił – filozof z Paryża, politolog z Bolonii i krytyk literacki z Katowic. Do włosko-francuskiej debaty włączą się jeszcze Niemcy i Rosjanie, jednak spór relacjonowany będzie z polskiej perspektywy, a nawet przeciągany na rodzimą stronę. Czeką nas zatem solidna debata – wielojęzyczna, interkulturowa, komparatystyczna... Czy nie obiecuję zbyt wiele?

Nie ukrywam, że za powagą inscenizowanego dialogu kryje się poetyka zapamiętanych z dzieciństwa, peerelowskich jeszcze dowcipów o Polaku, Niemcu i Rusku, w których pojawiali się także przedstawiciele innych nacji:

Co to jest poezja? – zapytał diabeł. Francuz odpowiedział, że przypomina jeża, Włoch, że to osobliwa vibracja głosu, natomiast Polak kazał szatanowi szukać odpowiedzi w Nazarecie (w piosence zespołu Nazareth).

Ten „kawał” można uznać za nieco groteskowe streszczenie niniejszego tekstu. Widać tu jednak pewne odstępstwo od komicznego wzorca, bo jeśli stary dowcip polegał na zderzeniu przewidywalnych, stereotypowych wypowiedzi cudzoziemców z szaloną ripostą Polaka, to w naszym dialogu prawo do oryginalności, a nawet wybryku przysługuje wszystkim rozmówcom. Jeśli słysząc tu patronat Marchołta czy Sowizdrzała, to uzasadnia go tęsknota za żywą rozmową, gadaniną, a nawet paplaniną, dość oczywista w roku 2020, w czasie zaleconego dystansu, społecznej izolacji, nauczania na odległość. Pisanie tego tekstu zbiega się z osobliwym doświadczeniem komunikacji z osobami niewidzianymi lub niesłyszanymi, dublowanymi awatarem, symulującymi swoją obecność, albo obecnymi z czasowym poślizgiem – z podcastu albo w innym jeszcze elektronicznym trybie „gry na zwłokę”. To kłopotliwe, owszem, ale czy nie dokonało się zarazem porozumienie poza barierami przestrzeni i czasu? Literacka wyobraźnia podsuwa Lukianowe *Rozmowy umarłych*, gdzie do grona

rozgadanych łotrzyków dołączają przybysze z zaświatów. W inscenizowanym tu dialogu dzieje się podobnie, Jacques nie żyje od kilkunastu lat, Krzysztof opuścił nas nieoczekiwanie, niemal przed chwilą, zaś Franco pojawia się nagle – niby przybysz z kosmosu. O „Bifo” Berardim można bowiem powiedzieć, że jest przedstawicielem przyszłości, która wkracza w naszą dzisiejszość, choć zagadkowo uwikłana jest w przeszłość. Aktualność jego pomysłów dostrzegł – czy raczej: odgadnął – Krzysztof Uniłowski w swoim ostatnim tekście opublikowanym już pośmiertnie. To przeczuć wydaje się intrygujące; ledwie kilkadziesiąt dni po ogłoszeniu tego artykułu wraz z nadejściem pandemii uwiarygodniła się poetycka utopia Berardiego. Byłem zdumiony zarówno profetyzmem myśliciela z Bolonii, jak i intuicją idącego za nim (i przed nim) Uniłowskiego, więc natychmiast chciałem pogratulować Krzysztofowi przenikliwości, ale też wypytać go o szczegóły, podyskutować... Z tęsknoty za taką rozmową zrodził się niniejszy tekst.

Derrida – *viaggio italiano*

Włoskie czasopismo „Poesia” miało zwyczaj zapraszać wybitne postaci spoza swego kręgu do udzielenia odpowiedzi na pytanie – „Co to jest poezja?”. W ankiecie uczestniczył m.in. Tadeusz Kantor, a w roku 1988 Jacques Derrida. Filozof odpowiedział po francusku i zapewne w swoim języku korespondował z redakcją, tym niemniej w tytule gotowego tekstu powtórzył inicjalną kwestię w oryginalnym, włoskim brzmieniu. W ten sposób założycielska fraza *Che cos'è la poesia?* stała się tytułem słynnego eseju tłumaczonego na wiele języków, zawsze z zachowaniem włoskiej wersji nagłówka.

Dlaczego Derrida tak zatytułował swą wypowiedź? Najprostszym wyjaśnieniem byłaby kurtuazja wobec redaktorów i czytelników z Italii, ale trzeba pamiętać, że we włoskim przekładzie automatycznie znika włoskie brzmienie tytułu... Czyżby zatem ów italianizm zaadresowany został do rodaków autora? Raczej nie, bo różnica między pytaniem „Che cos'è la poesia?” a francuskim odpowiednikiem „Qu'est-ce que la poésie?” jest tak niewielka, że nie mogłaby nikogo zadziwić. Włoski tytuł rzuca się w oczy i uszy dopiero w przekładach na inne języki, choćby germańskie czy słowiańskie, także na polski, ale urok śpiewnie brzmiącego nagłówka rozwiewa się w pierwszych słowach tekstu.

„Któż ośmiela się o to pytać?” – słyszymy podniesiony głos autora odpowiadającego pytaniem na tytułowe pytanie (Derrida 1998: 161). Denerwuje go przymus wypowiadania się „pod dyktando”, co kojarzy ze szkołą i szkolnym rygorem, dokładanie zaś ćwiczeniem polegającym na repetycji dyktowanych wyrazów. Czyżby odpo-

wiedź na ankietę okazała się aż tak dotkliwa? „Jam jest dyktandem, głosi poezja”, ale „Poezja” to także nazwa włoskiego czasopisma, które ośmieliło się „przepisać” zaproszonego gościa. Słynny „Filozof Powtórzenia” trafił zatem na dyktando, gdzie powtarza włoską frazę niby jąkała, albo zalekniony uczeń niezdolny do riposty, mechanicznie dublujący niezrozumiałą kwestię, tylko po to, by zyskać na czasie...

Jeśli tak się dzieje, to włoska fraza „Che cos'è la poesia?” byłaby sygnałem alie-nacji wobec obcego języka i obcości sformułowanego w nim problemu; włoszczyzna brzmi tutaj jak chińszczyzna, lekcja zadana przez Włochów okazuje się tureckim kazaniem. Podobnie męczyli się koledzy Derridy, literaturoznawcy Barthes i Genette, nękanii szkolnym dylematem „Qu'est-ce que la literature?”. Nie powinno zatem dziwić, że twórca dekonstrukcji próbuje wymknąć się logice metafizycznego pytania „co to jest?”. Ucieka przed definicją, jakby poszedł za radą romantycznego myśliciela z antypodów, który zamieszkał w lesie i tam pojął, że: „Żadna definicja poezji nie jest trafna, jeśli sama nie jest poezją” (Thoreau 2020: 12).

Poezję trzeba zatem definiować „pod jej dyktando”, więc filozof próbuje ułożyć bajkę, opowieść o jeżu zagubionym na autostradzie, alegorię, której bohaterem przebranym w zwierzęcą skórę (najeżoną igłami) jest poemat. Bajkopisarstwo okaże się jednak trudnym zadaniem dla uczonego („– powinienes wiedzieć, jak wyrzec się wiedzy, ale też nigdy o niej nie zapomnieć: obezwładnij kulturę, nigdy jednak w swej uczonej niewiedzy nie zapomnij o tym, coś stracił po drodze”; Derrida 1998: 155). Myśliciel stara się zatem pamiętać o swoim akademickim bagażu, gdy na poboczu filozoficznej ścieżki snuje opowieść o zwierzątku, które wtargnęło na szosę. A gdyby nawet zapomniał, to z odpowiedzią spieszy jego polski tłumacz i egzegeta Michał Paweł Markowski, który w toku translacji zauważył ślady uczonych lektur Derridy. W bajce o poemacie przypominającym jeża Markowski znajduje odwołania do pism Mikołaja z Kuzy, Friedricha Schlegla, Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Friedricha Nietzschego, także braci Grimmów, zaś nade wszystko – Martina Heideggera. Te spostrzeżenia prowadzą ku hipotezie, że Derridiański tekst „nie jest niczym innym, jak tylko parodią Heideggerowskich medytacji nad istotą języka” (Markowski 1998: 166). Tłumacz czytający intertekstualne sygnały, swoiste „*Wegmarken*, na drodze między Derridą a Heideggerem” (Markowski 1998: 166), permanentnie balansuje między francuszczyzną oryginału i niemczyzną źródłowych lektur. A jednak ani przez moment nie zastanawia się, dlaczego tekst spleciony w dwóch językach (francuski awers i niemiecki rewers), ostentacyjnie opatrzony został włoskim tytułem?

Być może Markowski zafrapowany niemiecką „głębią” zlekceważył włoską „powierzchnię” tej bajki. Derridiańska ucieczka od „jednojęzyczności” jest jednak wielojęzyczna i wielokierunkowa; absolwent Sorbony przekracza horyzont wyuczonej, akademicko-filozoficznej, kartezyjańskiej francuszczyzny, zmierzając nie tylko na północny zachód, ale też na południe, by szukać tam innej odpowiedzi na pytanie „Che cos'è la poesia?”:

A jeśli odpowiesz inaczej, w zależności od sytuacji, wzięwszy pod uwagę czas i przestrzeń, jakie są ci dane, wraz z postawioną k w e s t i ą, (i oto mówisz po włosku), przez nią samą, [...] ryzykując przejście w stronę języka innego i mając na oku niemożliwe lub odrzucone tłumaczenie, konieczne, lecz upragnione niczym śmierć (Derrida 1998: 156).

Urywam cytata zaskoczony nawiasowym wtrąceniem, które w trybie didaskaliów informuje czytelnika, że w tej chwili (współ z autorem) „mówi po włosku”! Dzieje się to tak nieoczekiwanie, jak w przypadku Pana Jourdain, który nie wiedział, że peroruje prozą. Czyżby do zmiany języka wystarczyło jedno słowo nacechowane łacińskim rodowodem? Owszem, ale kiedy mówimy o „kwestii”¹, to „przez nią samą” rozumie się tytułowe pytanie *Che cos'è la poesia?* sformułowane przecież po włosku! A kto podejmuje tę „kwestię” (problem, dylemat, rozterkę, wątpliwość), ten nie tylko mówi, ale myśli w języku Dantego. Słysząc to zresztą w kilku innych wyrażeniach: *dyktando*, *imparare a memoria* (nauczyć się na pamięć), *sensu stricto* (w ścisłym znaczeniu), a zwłaszcza – *istrice* (jeż), bo nazwa głównego bohatera, co rusz kłuje w uszy ostrością brzmienia.

Wszystkie te frazy i wyrazy wyeksponowane zostały kursywą albo rozstrzelonym drukiem, co podkreśla ich obcojęzyczność, ale też najwyższą rangę – związek z poezją. Ta garść italianizmów, a zarazem słów kluczy, powinna wystarczyć, by wypowiedź Francuza uznać za tekst intencjonalnie ułożony po włosku, choć literalnie jest raczej francusko-włoską hybrydą, a mówiąc fachowo – utworem makaronicznym (Janas 1996). Nie zapominajmy, że autor tego *makaronu* prowadzi realny dialog z redaktorami czasopisma „Poesia”, konwersuje zatem z włoskimi amatorami i twórcami poezji, sam przyjmując rolę artysty (czy nie wystarczy powiedzieć *istrice*, by stać się poetą?). Makaroniczne zmieszanie języków i hermeneutyczna fuzja horyzontów łączą nie tylko narodowe języki, ale też poezję z prozą, literaturę z filozofią, a nawet powagę dyskursu z dziecinadą, którą podszyte jest bajanie o jeżu zwanym *istrice*. Wspomina Osip Mandelsztam:

Kiedy zacząłem się uczyć włoskiego i po łebkach zaznajomiłem się z jego fonetyką i prozodią uderzyła mnie też infantylność włoskiej fonetyki, jej piękna dziecięcość, podobieństwo do niemowlęcego gaworzenia, jakiś odwieczny dadaizm (Mandelsztam 2007: 284).

Rosyjski poeta był przekonany, że to „najbardziej dadaistyczny z języków romańskich”, a owe „dziecięce *dada*” słyszał już u Dantego (Mandelsztam 2007: 284–285).

1 We francuskim oryginale pojawia się w tym miejscu *demande* (prośba, żądanie, skarga) bliskie brzmieniem i znaczeniem włoskiego *domanda* (pytanie), co Markowski kongenialnie oddał słowem *kwestia* (wł. *questione*) odsyłającym zarówno do znaczenia potocznego (pytanie), jak i filozoficznego (problem).

Infantylność często bywa kojarzona z włoskim językiem, śpiewnością rymów, a nawet całą kulturą (czy raczej jej stereotypem), także przez Rolanda Barthes'a, który przywołał *casus* swojego rodaka słynącego z italomanii:

Stendhalowski obraz Włoch *alla meglio*, obejmujący wszystkie opowieści z podróży włoskich, przypomina paćkaninę lub jak kto woli, gryzmoły, w których widać jednocześnie miłość i niemożność jej wypowiedzenia, albowiem miłość ta dławi się swą żywością. To dialektyka skrajnej miłości i trudnej ekspresji, przypomina po trosze dialektykę, z jaką ma do czynienia dziecko – *infans* pozbawiony dorosłej mowy” (Barthes 2001: 232–233).

Ale czy Stendhalowsko-dziecinna dialektyka nie przypomina Derridiańskiej dialektyki? Jego „skrajnej miłości” do poematu i „trudnej ekspresji” (jak przytulić do serca „zjeżonego jeża”?). Dla autora *Pustelni parmeńskiej* Włochy są „krajem przyjemności”, tyleż dziecinne, co kobiece i matczyne w odróżnieniu od męskiej, jasnej i surowej, bo ojcowskiej Francji. Włochy są jak poezja: rozkoszne, zmysłowe, wręcz erotyczne, tu język nie jest logosem ani pismem, ale krzykiem niedokończonych nigdy zdań i muzyką równocześnie. W eksplozjach zachwyty zakochanego w Italii Stendhala dostrzegam podobieństwo do Derridiańskiego upojenia poematem – zawsze małym („powinien być krótki”), słodkim jak pocałunek i świętym jak hostia:

Zjedz, wypij, przełknij mój list, weź go, przenieś w sobie, jak prawo pisma, które stało się Twoim ciałem: p i s m a s a m e g o w s o b i e. [...] stworzenia zwiniętego w kłębek na autostradzie. Chciałoby się je zgarnąć z drogi, przygarnąć do siebie, ogarnąć myślą, ocalić dla niego samego, tuż przy nim samym.

Kochasz – zostań przy formie pojedynczej, można by rzec, przy niezastępowalnej dosłowności wyrazu (Derrida 1998: 157).

Bo poezja, podobnie jak Italia Stendhala, ma ową „dosłowność” cielesnego konkrety, a miłosny kontakt z nim (wierszem, jeżem, parmeńskim fiołkiem, włoskimi lodami itp.) jest – powiada Barthes – „świętem”. To radosne, promienne słowo rozjaśnia ostatnią stronę eseju opatrzonego zaskakująco melancholijnym tytułem *Nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha*. Pamiętamy, że autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* jak mało kto rozumiał trud wyrażania uczuć i podobny żal rozpoznajemy w ostatnich słowach eseju *Che cos'è la poesia?*

Przypomnij sobie pytanie: „Czym...jest” optakuje zniknięcie poematu – kolejna katastrofa. Zapowiadając to, co jest, jakie jest, pytanie to obwieszcza narodziny prozy (Derrida 1998: 161).

Derrida żegnający się z czytelnikiem ubolewa, iż jego poetyckie uniesienie opada, obsuwa się w prozę. Prozaiczne stwierdzenie podobnie jak sucha definicja spowalnia ruch myśli i bicie serca, co zagraża zarówno poezji, jak i miłości. Z tego samego powodu Stendhal namiętnie notujący wrażenia z włoskich podróży popadał w „zakrętasy” (*squiggles*) i dziecięcą „paćkaninę” jakże typową dla pisania w drodze, a także dla pisania zrównanego z podróżowaniem. To drugie doświadczenie bliskie jest Derridzie, dla którego „poetyckość [...] oznacza podróż, ślepe kluczenie po szlaku, strofę, która zbacza z tropu i może porządnie stropić wędrowca, który zbacza z kursu” (Derrida 1998: 156).

W obu przypadkach aktualizuje się fantazmat *italienische Reise*, z tą różnicą, że Stendhal spieszy do Włoch dyliżansem (podobnie jak Goethe, Mickiewicz czy Andersen), natomiast Derrida pędzi a u t o s t r a d ą, na którą niebezpiecznie wychodzą jeże oślepione światłami aut. Jeszcze inaczej, bo kolejną podróżuje Barthes:

Wieczorem na dworcu w Mediolanie było zimno, ciemno, brudno. Ruszył pociąg, na każdym wagonie wisiała wielka żółta tablica z napisem Milano–Lecce. Zacząłem marzyć: wsiąść do tego pociągu, podróżować całą noc i następnego ranka znaleźć się w dalekim mieście, pełnym światła, słodyczy, spokoju. Tak przynajmniej marzyłem i nieistotne, gdzie jest rzeczywiście Lecce, którego nigdy nie poznałem (Barthes 2001: 223).

Któż z nas Polaków (Francuzów, Niemców, Rosjan), nie chciałby wsiąść do pociągu z napisem Lecce i pojechać aż na koniec włoskiego buta? A może wsiąść nieco wcześniej na przystanku Bari, by przywitać św. Mikołaja albo oglądać baśniowe domki w Alberobello... „Więc ujrzę piękne Włochy! Jakież ja jestem szalony w moim wieku! Gdyż piękne Włochy są zawsze gdzieś dalej, gdzie indziej” – tak Barthes parodiuje Stendhala (Barthes 2001: 223). *Questa è poesia!*

I oto mówisz po włosku.

Uniłowski – *contro la poesia*

Che cos'è la poesia? cieszy się na Uniwersytecie Śląskim szczególną popularnością, to dydaktyczny *evergreen*, z którym studenci polonistyki spotkać się mogą na kursie poetyki, teorii i metodologii literatury, a zwłaszcza w toku ćwiczeń z interpretacji i jeszcze na autorskich seminariach. Tę karierę uzasadnia lokalny splendor Derridy, doktora honorowego śląskiej uczelni, ale dlaczego wybór padł na ten właśnie tekst? Zapytać by należało tych, którzy ów tytuł wpisali na listę

lektur i wciąż chętnie go „zadają”. Nie przypadkiem są nimi pracownicy Zakładu Teorii Literatury założonego i kierowanego przez Ireneusza Opackiego, który przez lata uprawiał swoisty kult poezji, wynosząc na szczyty filologicznych umiejętności sztukę interpretacji pojedynczego tekstu, zazwyczaj wiersza. To „uświęcenie” liryki odziedziczył po swoim mistrzu – Czesławie Zgorzelskim, ten zaś – po Manfredzie Kridlu wpatrzonym w dokonania rosyjskich formalistów. Skupienie na „idiomatyczności” wiersza zdaje się dziedzictwem formalizmu, który dotarł do nas, przez Wilno i Lublin, ale już w szkole lubelskiej wiara Rosjan w lirykę jako najdoskonalszą formę języka aplikowana została do arcydzieł polskiego romantyzmu i tak doszło do mariażu szkoły formalnej z hermeneutyką. Opacki rozwijał ten sposób lektury, sięgając chętnie po drobne wiersze Słowackiego, Mickiewicza czy Norwida. Lubił eksponować ich delikatność, wątłość formy, konwencjonalność tematu czy domniemaną błahość problemu w myśl Hölderlinowskiej zasady, że twórczość poetycka „to najbardziej niewinne z wszystkich zajęć” (Heidegger 1981: 185), a kiedy tak „rozbrojony” przedmiot analizy przypominał skulonego jeża, wtedy delikatny organizm wiersza nagle ujawniał kolce, zaś ugodzony nimi czytelnik dojmująco odczuwał moc arcydzieła. Słuchacze Opackiego sytuowali się wtedy blisko Heideggera, a jeszcze bliżej Derridy.

Ta refleksja o śląskiej recepcji *Che cos'è la poesia?* nie dotyczy jednak Krzysztofa Uniłowskiego, który najprawdopodobniej nigdy nie omawiał tego tekstu ze studentami. W stanowczej odmowie, czy raczej ominięciu tekstu Derridy, nie chodziło o autora, lecz o poezję, do której Krzysztof nigdy nie miał serca. Dlatego z zasady jej nie wykładał, nie komentował, nie badał ani też nie recenzował utworów lirycznych, co potwierdza zawartość jego 10 książek krytycznych². Jako przekorny student przynosił na zajęcia swoje parafrazy *Pana Tadeusza* w poetyce *science fiction*. Korzystając z inspiracji Gombrowicza i Mrożka, prozaizował i komicznie profanował „świętości” narodowej poezji. Po tych uroczych zamachach przeniósł swe animozje na łamy współredagowanego przez siebie czasopisma, gdzie, jak głosi legenda, nie zwracał uwagi na nadsyłane wiersze. Kiedy jednak w gotowym do druku numerze „FA-artu” ujawniał się drastyczny brak liryki, wtedy w ciągu nocy układał wierszydła wyimaginowanych poetów i recenzje z nieistniejących tomików (echa tych operacji znajdziemy w rubryce Alojzego Trompki). Z antylirycznego nastawienia wynikał też programowy dystans do hermeneutyki. Metoda traktująca poezję niby mowę bogów grzeszyć miała esencjalizmem i logocentryzmem, a kult źródeł zdradzał jej tradycjonalizm, konserwatyzm i religianctwo, zaś w sensie ideowym – przechylenie na prawo. Uniłowski pryncypialnie przeciwstawiał jej dekonstrukcję (którą ja uważa-

2 Wyjątkiem potwierdzającym regułę była „sprozaizowana” liryka głosiciela „śmierci poezji”, Tadeusza Różewicza, któremu poświęcił studium pt. *Spóźniony moralista* (Uniłowski 1998b: 46–56). Występując publicznie, Uniłowski zwykł przepraszać słuchaczy, że ośmiela się mówić o poezji.

łem za „hermeneutykę radykalną”) i tak droczyliśmy się przez wiele lat, dopóki nie ukazała się książka o wymownym tytule *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi* (Norris 2000). A kiedy później wspólnie ze Stefanem Szymutką zainteresowałem się śląskimi „źródłami”, wtedy Krzysztof dzielił się z nami odmiennością własnego doświadczenia, chłopca urodzonego w Sosnowcu, który po przeprowadzce z rodzicami do Katowic długo nie zdawał sobie sprawy z plemiennych animozji. Wystawiony na razy tubylców z obu stron Brynicy naiwnie próbował zachować pokojową bezstronność. Pewnie dlatego nie polubił nigdy mocnej tożsamości lokalnej, więc nie zafascynował się nowym regionalizmem, mitem Kresów, literaturą „małych ojczyzn” ani jakąkolwiek „rdzenną” czy – jak chętnie mawiał – „korzenną” tendencją w kulturze. Czuł się niezakorzeniony czy wykorzeniony, co najlepiej wyraża tytuł jego książki *Skądinąd*, którą otwiera wymowny rozdział wstępny *Chłopcy i dziewczęta znikąd?* (Uniłowski 1998a: 5–56). Brak przywiązania do miejsca i tradycji niejako naturalnie popychał go w stronę postmodernizmu, który stał się obiektem żarliwej fascynacji. Wybór nowej estetyki uwalniającej od dyktatu opozycji (tradycja – nowoczesność, powaga – śmiech, centrum – peryferie, PRL – Solidarność itp.) w oczach Krzysztofa okazał się zbieżny czy wręcz tożsamy z afirmacją prozy, której demokratyzm, wielogłosowość i ludyczną przyziemność przeciwstawiał arystokratycznej, uduchowionej, jednogłosowej poezji. W jego uwielbieniu polifonicznej powieści można rozpoznać Bachtinowski pierwowzór, ale Uniłowski nie szafował nigdy autorytetem Michaiła Michajłowicza, od którego oddalała go fascynacja postmodernistyczną „fabulacją” (Scholes 1972: 251–264). Tak „odcieleśniona” koncepcja prozy daleka jest od Bachtinowskiej apologii ludowo-średniowiecznego konkretności – zarówno somatycznych obrazów (dół cielesny!), jak i społecznie nacechowanego języka. Krzysztof wołał też lekkość nowej prozy amerykańskiej od ciężaru dostojewszczyzny, tak jak bliższa mu była rozigrana intertekstualność od dialogu i dialogiczności, pojmowanej przez Bachtina w sposób etyczny, a nawet religijny. Gdyby kiedyś miał powstać pomnik Uniłowskiego, to trzeba by go uwiecznić w charakterystycznym geście podniesionych rąk, których podkurczone palce sugerują pracę cudzysłowu.

Droga Uniłowskiego na pomnik najwybitniejszego krytyka i teoretyka polskiego postmodernizmu nie była prosta, miała bowiem znamienity zakręt. Pamiętam Krzysztofa jako charyzmatycznego przewodniczącego studenckiego Koła Teorii Literatury, był „cudownym dzieckiem” i nadzieją Zakładu Teorii Literatury, obracał się wśród teoretyków, uparcie z nami dyskutował (z Anną Węgrzyniak – aż do utraty tchu), a jednak nie zapisał się na teoretycznoliterackie seminarium magisterskie prowadzone przez Opackiego (wybrał profil poświęcony krytyce). Zaskoczył wszystkich tą decyzją rzutującą na przyszłość jego uniwersyteckiej kariery. Stawką nie były personalia, lecz ideowe pryncypia: odrzucając „kapłański” kult poezji, wybrał przygodę krytyka towarzyszącego narodzinom swojskiego postmodernizmu, głównie prozy, odczytywanej w aurze pantekstualizmu czy konstruktywizmu.

Powyższe argumenty powinny wystarczająco wyjaśnić, dlaczego Uniłowski nie zatrzymywał się nad dylematem *Che cos'è la poesia?*, ale znaczenie może także mieć doświadczenie wyniesione z dzieciństwa, silna relacja z matką pracującą w przedszkolu. Estetyka tej instytucji – urok wesołych żabek, kolorowych grzybków i małych serduszek – musiał być znany Krzysiovi aż do bólu. To wystarczający powód, żeby bajka o poezji porównanej do języka nie trafiła do jego serca, co jakoś potwierdziła nasza serdeczna rozmowa po publikacji tomu zbiorowego poświęconego literaturze dla dzieci i młodzieży, którego tytułowa fraza *Par coeur* i motto (Gralewicz-Wolny, Mytych-Forajter, red. 2016) zaczerpnięte zostało z wiadomego tekstu Derridy. Jako współautor wstępu zatytułowanego wymownie *Czarne krasnoludki* usłyszałem przepaszający głos Krzysztofa: „Nie gniewaj się Oluś, ale pisanie o zwierzątkach, pokrzywach i przedmiotach uważam jednak za michałki i dyrdymały...”. Nie chodziło mu o literaturę młodzieżową, ważniejsze były moje „dzieckiem podszyte” projekty badawcze – mikrologia, parafernalogia czy zoofilologia. Bynajmniej się nie wywyższał, sam nigdy nie ukrywał (wręcz przeciwnie!) chłopięcego przywiązania do komiksu, fantastyki, popularnych powieści historycznych, także do futbolu czy muzyki rockowej, co poświadcza jego najbardziej osobista książka opublikowana w tym samym czasie (Uniłowski 2016); jednakowoż nasz zwrot „przez serce” był dla niego zbyt infantylny, a na dodatek uderzająco „dziewczyński”.

Krzyś konsekwentnie uciekał od słodkiej dziecinady, także w najbardziej atrakcyjnym, włoskim wydaniu (co różni go od Derridy); bo jak głoszą uciężne plotki, kiedy na czas urlopu wraz z dziećmi do Umbrii wywoziła go żona, wtedy zamykał drzwi *appartamento*, by oglądać w tv piłkarski mundial, słuchać psychodelicznego rocka i redagować polskie teksty. A jednak w swoim ostatnim tekście wykorzystał kilka fraz (co najmniej 20 słów) w języku włoskim! Niespodzianek można znaleźć tam więcej, ale to, co pachniało Italią, równocześnie zmieniało jego dotychczasowe postrzeganie poezji. Jak do tego doszło?

Odpowiadam po kolei. Nowe tendencje w humanistyce przybierające na sile w trzecim tysiącleciu sprawiły Uniłowskiemu psikusa (lubił to słowo), gdyż „Okolo roku 2000 podjęto wiele prób rewizji tekstualnego paradygmatu, dominującego w humanistyce od lat 70. [...] chętnie podkreślano związek postmodernistycznego tekstualizmu z zasadami późnokapitalistycznej, neoliberalnej ekonomii” (Uniłowski 2019: 35). Literaturoznawcy związani z lewicą jak Frederic Jameson czy Terry Eagleton, krytycznie myśleli o estetyce postmoderny, której wierny wciąż pozostawał redaktor „FA-artu”. Mógł machnąć ręką na podejrzenia o „wsteczność”, bo jako krytyk i wydawca miał dobre relacje z lewicową młodzieżą, cieszył się też estymą środowiska feministycznego (był pierwszym mężczyzną zaproszonym do jury nagrody Gryfia), a swój ostatni wykład wygłosił na zaproszenie Koła Naukowego Myśli Lewicowej UŚ. Ale w roku 2019 dał się namówić redaktorom „Praktyki

Teoretycznej” i stanął wreszcie w obronie wyznawanej tekstualności i ukochanej intertekstualności, pamiętając, że te pojęcia ustanawiała marksizująca Julia Kristeva, (*La révolution du langage poétique* czytali nawet francuscy maoiści). Dlatego kategoria *textualité* otwiera tytuł jego polemicznego traktatu *Tekstualizm, materializm, immersja, interpretacja*, w którym Uniłowski powraca do rewolucyjnej atmosfery 1968 roku. Przypomina, że kiedy Barthes ogłosił „śmierć autora”, to równocześnie proponował: „Nowe rozumienie tekstu stanowiące – przynajmniej w zamierzeniu – formę negacji kapitalistycznego systemu. Wyznaczało sferę produkcji niepodległej kategorii zysku, czy szerzej, wartości wymiennej” (Uniłowski 2019: 35). Lecz po upływie półwiecza wolność w traktowaniu literatury nie zadawała już młodych, więc podejmują teraz swoje własne „próby odzyskania tego, co było stracone w późnonowoczesnej cyrkulacji znaków: ciała (również ciała społecznego), seksualności, doświadczenia zmysłowego etc.” (Uniłowski 2019: 35). Dodam, że z podobnych potrzeb wyłoniły się niektóre „zwroty” w humanistyce (przedmiotowy, sensualny, ekologiczny, afektywny), ale dla Uniłowskiego te nowinki metodologiczne miały posmak – jak się rzekło – „michałków”. Szczególnie kłopotliwy musiał być dla niego „Material Turn”, bo cóż sądzić mógł o materii ten, kto (w opinii kolegów) nigdy nie jadł, nie pił, nie spał, nie odpoczywał, nie uprawiał sportu, nie skarżył się na fizyczne dolegliwości... Słabo uczestnicząc w materialności świata i pozostając w zgodzie ze swoim egzystencjalnym doświadczeniem, uważał „materializm” za efekt tekstowej gry (iluzję, konwencję, fantazmat, mit itp.). I takie stanowisko wyraził w cytowanej już polemice, której internetowy „pierwodruk” ukazał się w dziale „Krytyka materialistyczna: nowe podejścia”. Jego własne, nienowe podejście, bo wciąż afirmujące tekstualność, doczekało się potwierdzenia w dwu efektownych, a zarazem odmiennych przykładach literackich: w prozie Lema (*Eden*) i Sapkowskiego (*Coś się kończy, coś się zaczyna*). Natomiast bezpośrednią polemikę z materializmem, a dokładnie z sensualnym traktowaniem tekstów, powiązał z trzema metodami badawczymi. Wskazał tu na krytykę feministyczną (spór o „esencjalizm” Lucy Irigaray), teorię komunikacji (możliwość „ucieleśnienia” w mediach) oraz teorię gier (wątpliwości związane z „immersją”). Za każdym razem posiłkował się przykładami, które fascynowały jego młodsze koleżanki i kolegów z macierzystego środowiska i okolic. Przywołując opinie Katarzyny Szopy, Michała Kłosińskiego czy Krzysztofa Maja, wsłuchiwał się w głosy swoich uczniów i ich przyjaciół, dzięki czemu nie zaogniał sporu starych „tekstualistów” z młodymi „materialistami”. Zapewne zależało mu na dialogu, a może nawet na budowaniu międzypokoleniowego „mostu”, bo ten Heideggerowski motyw nieoczekiwania pojawił się w jego dyskursie obok obszernego wywodu dotyczącego rozumienia gry przez Hansa-Georga Gadamera (wcześniej lekceważonego). Nie oznacza to bynajmniej „nawrócenia” na hermeneutykę, raczej oznacza otwartość na metody, estetyki czy idee (z lewa i prawa),

wobec których dotąd zwykł się dystansować. I dopiero zainteresowanie poezją uważam za sensacyjną przemianę.

Berardi – *poesia che viene*

Wspomniany przełom w myśleniu Uniłowskiego zainspirowała książka włoskiego antykapitalisty traktująca „o poezji i finansach”, a jej omówienie wypełnia III część artykułu. Ten wywód jest tak istotny, że powtarzam go w całości:

Ogłoszona w roku 2011 książka Franco Berardiego *La sollevazione. Collasso europeo e prospettive del movimento* (znana w Polsce najlepiej pod tytułem późniejszej o rok wersji anglojęzycznej – *The Uprising: On Poetry and Finance*) operuje retoryką mesjańską, podjętą zapewne pod wpływem lektury prac Giorgia Agambena. Berardi bowiem głosi pochwałę „poezji, która nadchodzi” (*poesia che viene*) i która płynie, dzięki użyciu epifory, przeobraża się w „insurrekcję, która nadchodzi” (*insurrezione che viene*). Poezja, powstanie, insurekcja są tu zatem synonimicznym szeregiem, nie tyle pasażem, ile serią kolejnych reprezentacji kolejno następujących po sobie kolejnych przyjść (*altera adventa*). W ten sposób zapowiadana paruzja okazuje się Derridiańskim opóźnieniem i Barthes’owską „grą na zwłokę”, w ramach której „nieskończoność *signifiant* nie odsyła do jakiejś niewyraźnej idei (nienazywalnego *signifié*), lecz do idei gry [...]” (Barthes 1998: 190).

Projekt Berardiego zakłada, że poezja ożywi zarówno język (*La poesia rivitalizza il linguaggio*), jak i ciało (*rivitalizza il corpo*). Paralelność i wymienność tych formuł sugeruje, że chodzi o ucieleśnienie języka, uczynienie zeń (cielesnego) organu, jak również – instrumentu, „przedłużenia”, medium ludzkiej ekspresji. Jest to możliwe, ponieważ – jak wyklada jeden z polskich komentatorów Berardiego – „poezja zakłada obecność głosu, a zatem i ciała niezbędnego w procesie wypowiedzania się” (Kłosiński 2017: 123). Wszelako tym razem przejście od głosu do ciała dokonywa się zbyt szybko, na sposób życzeniowy. I jeśli Berardi powiada, że „poezja jest wyjątkową wibracją głosu. Ta wibracja może rezonować, a rezonans może tworzyć wspólną przestrzeń” (Berardi 2012: 147, cyt. za: Kłosiński 2017: 123–124), to jednocześnie przekierowuje uwagę ze źródła drgań (głos) na układ akustyczny. Pamiętajmy zaś, że w wyniku rezonansu dochodzi nie tylko do przekazania, lecz także do wzmocnienia, filtrowania lub zniekształcenia drgań. Wprowadzenie z kolei do układu akustycznego przetworników elektronicznych otwiera drogę do całkowitego odcieleśnienia głosu („Bo to był głos, i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!” (Leśmian 1983: 152) – ogłaszał poeta na progu epoki radia). Nieco

później odkryliśmy, że już samo pismo i tekst są swego rodzaju wzmocnieniem głosu („Turn on your receiver” – tym razem to zespół rockowy Nazareth), za którego sprawą głos ulega mechanizacji, zatracając się w labiryncie własnych odbić i przetworzeń (por. Derrida 1987).

Kiedy Michał Kłosiński określa projekt Berardiego mianem „utopijnej alternatywy”, a jego postulaty ocenia jako „banalne”, to w takiej kwalifikacji pobrzmiwa wyrażnie nuta rozczarowania. „Alternatywa utopijna” to, jak się zdaje, tyle co alternatywa nieprawdziwa, pozorna, fikcyjna, niemożliwa do realizacji... Wszystko to prawda, niemniej projekt Berardiego warto potraktować nie jako wypowiedź filozoficzną czy teoretyczną, lecz... poetycką. Nie chodzi więc o to, że włoski autor nie podołał piętrzącym się przed nim problemom i nie przedstawił metody, za sprawą której mógłby się dokonać podwójny cud ucieleśnienia języka i odzyskania (dla nas) mowy. W istocie utopijna wydaje się tu nie tyle alternatywa, ile sam materializm, rzec można – *materialismo cheviene* (ciąg zapośredniczeń pozostaje wszak „nieskończenie” otwarty). Nie wiem tylko, czy materializm jako przedmiot eschatologicznego pożądania jest alternatywą, czy też dopełnieniem kapitalistycznego procesu „upłynnienia świata”... (Uniłowski 2019: 39–41).

Ostatnie zdanie wywodu to brawurowa kontra wpisująca utopijną wiarę nowych materialistów w horyzont kapitalistycznej ekonomii. Przyganiał kociół garnkowi – Uniłowski zręcznie odwraca oskarżenia kierowane przeciw „tekstualistom”, ale nie wyostrza polemiki. Zależy mu – powtarzam – na utrzymaniu wielogeneracyjnej wspólnoty krytyków kapitalizmu. Rozumuje wedle pojednawczej zasady: jeśli my, szukając lekarstwa na alienację, może utopijnie traktowaliśmy „tekst”, to teraz wy – „materię”. Niełatwo jednak pogodzić wyznawców słowa i ciała, bo to antytetyczne kulty, lecz wtedy pojawia się Berardi, który wierzy w „cud ucieleśnienia języka” i zarazem wstawia go w cudzysłów. Owszem, materializuje poezję, ale w poetycki sposób traktuje samą materię. Uniłowskiego najwyraźniej zachwyciła ta interpretacyjna sztuczka (dekonstrukcja?) w wykonaniu dziwaka z Italii. Komunisty, ale antystalinowskiego, antysowieckiego, antyputinowskiego, antyprzemocowego... Ateisty, ale aprobatywnie cytującego Jana Pawła II i papieża Franciszka... Marksisty, ale ponowoczesnego – wielbiciela i przyjaciela Guattariego, entuzjasty cyberpunka... Współorganizatora „pirackiej” radiostacji Alice, która w latach siedemdziesiątych XX wieku łączyła sytuacjonizm z dadaizmem (nie stroniąc od *rock and rolla*). Zwracam uwagę, że kilka lat później Uniłowski zaangażowany w pacyfistyczny ruch Wolność i Pokój współorganizował artystowsko-anarchiczny kwartalnik „FA-art”. W roku 2018, kiedy sprawował urząd dyrektora instytutu i był kandydatem na dziekana, desperacko wspierał antysystemowe protesty Akademickiego Komitetu Przyszłości UŚ. Wyczuwam jakieś podobieństwo, powinowactwo, a może nawet braterstwo Krzysztofa i Franco. Jeśli entuzjasta *insurrectio* wierzył, że poezja uznana

za „polityczną broń – ujawnia niewypłacalność języka, jest tak osadzona w zmyślach i pożądaniu, że nie można jej zredukować do informacji ani wymieniać jak pieniądź” (Berardi 2012), to pochwalę poetyckiej entropii Uniłowski sekundował Barthes’owską tezę o „sensoproduktywnej” ekonomii tekstu³. Zarówno Polak, jak i Włoch przy innych okazjach afirmowali wizję „chaosmosu” – paradoksalny pomysł Deleuze’a i Guattariego. Jeśli poezja ma stanowić wzór dla insurekcji, która musi mieć „językowy charakter”, to powtarzany przez filozofa z Bolonii postulat „rewolucji językowej” brzmi dziwnie znajomo, niby cytāt z tekstu Henryka Berezę lansującego postmodernistyczne przemiany w polskiej prozie (pilnie komentowane przez Uniłowskiego)! „Tekst” czy „poezja” (zrównana z materią), cōż za różnica, skoro dla obu antykapitalistycznych aktywistów pełnią ratunkową funkcję. Dlatego rzecznik tekstualności i fabulacji okazuje się bardziej wyrozumiały dla „Bifa” niż młodszy o pokolenie Michał Kłosiński, któremu poezja jako „akustyczna wibracja i rezonans” zdaje się ideologiczną utopiā. Uniłowski świadom jest logo-fallo-centrycznego sensu modernizacji „potężnego głosu”, lecz potrafi filuternie skojarzyć zamiysł Berardiego z przekazem zespołu Nazareth wyśpiewanym na płycie pt. *Loud ‘N’ Proud* (*Głośny i dumny*). Czyżby na myśli miał dźwięk „trąby jerychońskiej”, „harfy Wenedów” albo „złotego rogu”? Na pewno przywołany w tekście „głos” Leśmianowskiej *Dziewczyny* uwspółcześniony i zwielokrotniony przez wzmacniacze i głośnikowe kolumny – choćby szkockiej kapeli „dającej czadu” (może nawet w katowickim Spodku)? Wyczuwając osobiste asocjacje Krzysztofa, przypomniałem sobie moje jakże podobne marzenie o wystawieniu na rockowej scenie *Lilli Wenedy* (Kotliński, Nawarecki 2018: 228–229). Pewnie obaj aktualizujemy ten sam fantazmat, by z pomocą ogłuszającego hard rocka albo heavy metalu zjadaczy chleba przemienić w aniołōw. Dlatego chętnie zaprosiłbym na ten koncert „Bifo” Berardiego, wręczając mu jako program serię rewolucyjno-poetyckich cytātōw ze Słowackiego, Norwida albo Mickiewicza:

Prawdziwie liryczny poemat będzie początkiem nowej epoki, wypowie myśl Bożą; w nim złączą się ze sobą na zawsze i zespolą poezja artystyczna z poezją gminną, dwie dziedziny długo rozdzielane (Mickiewicz 1997: 76).

To powinno ująć autora *Uprising*, zaś autor *Skądiną* też może by przełknął teraz wieszczby romantycznego mesjanizmu? Przemawiają za tym jego ostatnie wypowiedzi, choćby to, co przy rozmaitych okazjach mówił o religijnych pomysłach Brzozowskiego, jego postsekularna polemika z Janem Sową, w której upomniał się o staropolski kult maryjny (Uniłowski 2016: 214–221), a wreszcie trzy teksty kryp-

3 Wypada dodać, że Derrida także podzielał przekonanie o nad-ekonomicznym statusie tekstu artystycznego, który „pozwała sobie na wszystko, pozwala się wykonać, bez żadnych działań, żadnej pracy, najbardziej umiarkowanym patosem, jaki można sobie wyobrazić, obcy wszelkiemu wytwarzaniu, a zwłaszcza tworzeniu” (Derrida 1998: 159).

toteologiczne opublikowane w pośmiertnym tomie *Krytyka po literaturze*. Autor eseju „*Nie tykaj mnie*”. *Jezus Chrystus jako hermeneuta radykalny* (Uniłowski 2020: 97–112) łatwo mógłby uświadomić Berardiemu, że jego głoszenie poezji jako głosu jednoczącego i wyzwającego ludzi, jest oczekiwaniem na słowo, które stało się ciałem – czyli na Chrystusa.

I tak oto pytanie *Che cos'è la poesia?* długo pozostające bez odpowiedzi, nieoczekiwanie doczekało się nabożnego *responsu*.

Post scriptum, post mortem

Na przywołany artykuł Uniłowskiego trafiłem przypadkiem w maju 2020 roku i nie od razu się zorientowałem, że to jego ostatnia publikacja, której już nie zobaczył w druku. Kiedy przeczytany tekst okazał się pożegnalnym, tym mocniej poruszył mnie jego nowy ton i zagadkowe źródło inspiracji. Kim jest ów Franco zwany „Bifo”? Powodowany ciekawością zajrzałem do najnowszej książki włoskiego autonomisty pt. *Oddychanie. Chaos i poezja*, by na jej pierwszych stronach rozpoznać dalszy ciąg wykładu o poezji w tonie przypominającym *Międzynarodówkę*:

Poezja jest nadmiarem, który łamie granice i wymyka się pomiarom. Wieloznaczność słów poetyckich można w istocie określić jako semantyczne nadznaczenie. Nadmiar jest warunkiem objawienia, wyzwolenia z okowów ustalonego sensu i ujawnienia niewidzialnego horyzontu znaczeń (Berardi 2019: 20).

Do rewolucyjnej pochwały dochodzi jednak nowy atut, walor terapeutyczny: poezja pomaga odetchnąć w coraz bardziej dusznej atmosferze i w bezdusznych relacjach między ludźmi. Punkt wyjścia stanowi opis śmierci czarnoskórego Amerykanina; ofiara brutalnej interwencji policji zdążyła 11 razy wyszeptać czy raczej wycharczeć skargę – „Nie mogę oddychać!”. Kiedy czytałem tę relację, wtedy telewizja transmitowała z USA obrazy masowych protestów organizowanych dokładnie pod tym samym hasłem, więc nie mogłem pojąć, w jaki sposób Berardi zdążył napisać i opublikować książkę na tak aktualny temat. Nie od razu do mnie dotarło, że włoski filozof reagował na tragedię Erica Garnera (zamordowanego w lipcu 2012), zaś w maju 2020 ofiarą podobnego zajścia padł George Floyd, który także powtarzał błagalnie: „Nie mogę oddychać”. Pierwsza ofiara, zaduszona przez stróżów porządku chorowała na astmę (podobnie jak „Bifo”), druga zaś na COVID-19. Zdumiewa intuicja Berardiego, który przypominał pierwszą tragedię w przededniu drugiej, zwracając uwagę na figurę oddychania, która dramatycznie zyskała na znaczeniu

za sprawą wirusa atakującego płuca, oraz kariery „respiratora”, słowa odmieniane go teraz przez wszystkie przypadki. Ta intuicja, przeczucie – żeby nie powiedzieć: proroctwo – usłyszane na początku wiosennego *lockdownu* wywołało wrażenie, że Berardi jest pierwszym, a może jedynym myślicielem na świecie, który w chwili globalnej zapaści ma coś ważnego do powiedzenia. Ale nie dotarłaby do mnie jego pochwała oddychania w rytmie wiersza, gdyby nie rekomendacja Krzysztofa. „Cóż za powiększenie wydechu, kiedy płuca mówią, śpiewają, i tworzą wiersze. Poezja pomaga dobrze oddychać” (Bachelard 1998: 208) – przypomina się tu kolejny głos z zaświatów rozwijający ideę Respirer – Breathing – Respirare. Może zapomniany dziś Gaston Bachelard mógłby pogodzić obie wykładnie poezji ratującej życie – Berardiego i Derridy? Oddechową metaforę Franco i kordialną przenośnię Jacques’a, dla którego poemat oznacza: „wziąć sobie do serca [...] nauczyć się na pamięć: *imparare a memoria*” (Derrida 1998: 156). Dla obu filozofów ucieleśnione słowo jest „błogosławieństwem”, ale jeden sytuuje je w skali globalnej, a nawet kosmicznej, drugi – w kameralnej, wewnętrznej, wręcz intymnej (poemat jest „milczącym zaśpiewem, bezgłośną raną”; Derrida 1998: 159). Poezja to szeroki oddech, ale też efekt bolesnego skurczu serca.

Różnice muszą pozostać, lecz zwracam uwagę, że cała trójka: Derrida, Uniłowski i Berardi, tyleż mówi o poezji, co modli się jej słowami – w języku włoskim.

Bibliografia

- Bachelard Gaston (1998): *Poetyka marzenia*. Tłum. L. Brogowski. Gdańsk.
- Barthes Roland (1998): *Od dzieła do tekstu*. Przeł. M.P. Markowski. „Teksty Drugie”, nr 6.
- Barthes Roland (2001): *Nigdy nie daje się mówić o tym, co się kocha*. Tłum. M.P. Markowski. W: R. Barthes: *Lektury*. Warszawa.
- Berardi Franco (2012): *The Uprising: On Poetry and Finance*. Los Angeles. Online: <https://mitpress.mit.edu/contributors/franco-bifo-berardi> [dostęp: 10.01.2021].
- Berardi Franco (2019): *Breathing: Chaos and Poetry*. Los Angeles.
- Compagnon Antoine (1998): *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*. Tłum. T. Stróżyński. Gdańsk.
- Culler Jonathan (1998): *Teoria literatury*. Tłum. M. Bassaj. Warszawa.
- Derrida Jacques (1987): *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris.
- Derrida Jacques (1998): *Che cos' è la poesia?* Tłum. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie”, nr 11–12.
- Gralewicz-Wolny Iwona, Mytych-Forajter Beata, red. (2016): *Par coeur. Twórczość dla dzieci i młodzieży raz jeszcze*. Katowice.

- Heidegger Martin (1981): *Hölderlin i istota poezji*. Tłum. K. Michalski. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. S. Skwarczyńska. T. 2, cz. 2. Kraków.
- Janas Janina (1996): *La letteratura maccheronica in Polonia*. Napoli.
- Kłosiński Michał (2017): *Poezja jako utopijna alternatywa dla nowomowy liberalnej*. W: *Ekonomia literatury*. T. 1: *Ekonomiczne teorie literatury*. Red. P. Tomczok, M. Kłosiński. Katowice.
- Kotliński Andrzej, Nawarecki Aleksander (2018): *Dialog troisty. Colloquia o Juliuszu Słowackim*. Warszawa.
- Leśmian Bolesław (1983): *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław.
- Mandelsztam Osip (2007): *Rozmowa o Dantem*. W: Idem: *Nieograbiony i nieorozgromiony*. *Wiersze i szkice*. Tłum i oprac. A. Pomorski. Warszawa.
- Markowski Michał Paweł (1998): *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*. „Literatura na Świecie”, nr 11–12.
- Mickiewicz Adam (1997): *Literatura Słowiańska. Kurs drugi*. W: Idem: *Dzieła*. T. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. Oprac. J. Maślanka. Warszawa.
- Norris Christopher (2000): *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi*. Tłum. A. Przybysławski. Kraków.
- Scholes Robert (1972): *Fabulatorzy*. Tłum. I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Słowacki Juliusz (2009): *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*. Oprac. J. Ławski. Wrocław.
- Thoreau Henry David (2020): *Dziennik*. Tłum J. Pielichowski. „Literatura na Świecie”, nr 9–10.
- Uniłowski Krzysztof (1998a): *Chłopcy i dziewczęta znikąd?* W: Idem: *Skądinąd*. Bytom.
- Uniłowski Krzysztof (1998b): *Spóźniony moralista. O Nietzscheańskim dziedzictwie w poemacie „Spadanie” Tadeusza Różewicza*. W: *Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. Wójcik, M. Kisiel. Katowice.
- Uniłowski Krzysztof (2016): *Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice*. Katowice.
- Uniłowski Krzysztof (2019): *Tekstualizm, materializm, imersja, interpretacja*. „Praktyka Teoretyczna”. T. 34, nr 4: *Materialist Criticism: New Approches*. Online: <https://doi.org/10.147746/prt2019.4.3> [dostęp: 10.01.2021].
- Uniłowski Krzysztof (2020): *Krytyka po literaturze*. Katowice.

Abstract

“Che cos'è la poesia?” (Derrida, Uniłowski, Berardi)

L'articolo si presenta come un trittico sulla poesia di Jacques Derrida, Krzysztof Uniłowski e Franco Berardi. Espone inoltre, le differenze tra la posizione di un filosofo, un critico letterario e un politologo, e allo stesso tempo la diversa sensibilità di un francese, di un polacco e di un italiano. La domanda iniziale “Che cos'è la poesia” formulata in italiano, ha conseguenze importanti, poiché secondo l'opinione di molte nazioni europee, la lingua italiana risulta essere melodica, infantile e nel contempo

poetica. L'effetto di questo stereotipo è l'“italianizzazione” della poesia associata a divertimento, piacere, sensualità, dolcezza, ecc. Derrida (come suggerisce l'autore del testo) dialoga con questo mito paragonando la poesia a un riccio di una fiaba per bambini. Il filosofo bolognese al contrario, rifiuta le associazioni “infantili”, attribuendo alla poesia un potere curativo, rivoluzionario, messianico. D'altra parte, Uniłowski, inizialmente riluttante nel commentare poesie, scopre l'originalità e l'attualità della posizione di Berardi, che provoca una serie di associazioni riguardanti le discipline umanistiche sia contemporanee che antiche.

Parole chiave: Jacques Derrida, Krzysztof Uniłowski, Franco Berardi, la poesia